

> Diabos sem deus onde canta o bacurau: representações do nordeste no cinema brasileiro

> Devils without god where the bacurau sings: representations of the Northeast in Brazilian cinema

por Fagner de Lima Delazari

Professor de Filosofia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), *Campus Jacobina*. Mestre em Letras: Linguagens e Representações (UESC). Licenciado em Filosofia (UFMG). E-mail: fagner.delazari@ifba.edu.br. ORCID: 0000-0002-4070-4833.

Resumo

Durval Albuquerque, em *A invenção do Nordeste* (2011), analisa os efeitos de verdade produzidos por teias de práticas e de discursos de cunho *regionalista* ao longo do século XX, que moldaram os imaginários sociais em torno da região nordeste no país. Seguindo a trilha de Marc Ferro e da *Escola dos Analles*, que toma as artes como fonte histórica, permitindo analisar os modos como essa região foi enunciada no cinema, propomos uma leitura de alguns filmes nacionais, como *O Cangaceiro* (1953), *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964) e *Bacurau* (2019), a partir do olhar tecido pelo professor paraibano sobre temas e estereótipos nordestinos explorados nestes filmes em seus respectivos contextos histórico-sociais.

Palavras-chave: História. Cinema. Nordeste. Discurso. Representação.

Abstract

Durval Albuquerque, in *A invenção do Nordeste* (2011), analyzes the effects of truth produced by *regionalists* practices and discourses throughout the 20th century, which shaped the social imaginaries around the Northeast region in Brazil. Following Marc Ferro and the *Analles* school, which takes the arts and movies as a historical source, allowing us to analyze the ways in which this region was enunciated in cinema, we propose a reading of some national films, such as *O Cangaceiro* (1953), *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964) and *Bacurau* (2019), from Albuquerque's view on Northeastern themes and stereotypes explored in these films in their respective historical-social contexts.

Keywords: History. Cinema. Northeast. Discourse. Representation.

> Artigo recebido em 20.08.2023 e aceito em 25.01.2024.

*O sertanejo é, antes de tudo, um forte. A sua
aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista,
revela o contrário. É desgracioso, desengonçado,
torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a
fealdade típica dos fracos.*
Euclides da Cunha

1 Cinema e história

Partimos do pressuposto de que o cinema pode ser objeto de análise filosófica, sociológica, linguística e historiográfica. Marc Ferro, em seu *Cinema e História* (1992), defende a possibilidade de se fazer uma “leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história”¹. Nesse prisma, encontramos Durval Albuquerque e seu profícuo *A Invenção do Nordeste*, tese de doutoramento que se tornou livro após ser premiada no concurso de teses Nelson Chaves, da Fundação Joaquim Nabuco, em 1996. Nas próximas páginas analisarei, na esteira de Albuquerque, a formação das ideias de nordeste e algumas das leituras cinematográficas que contribuíram para consolidar determinados modos de ver e de dizer a região. Finalizarei com uma breve análise de *Bacurau*, colocando-o em diálogo com outras obras que tiveram o nordeste como espaço e como temática, principalmente *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e *Deus e o Diabo da Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. As questões de que pretendo dar conta, ainda que de forma reconhecidamente incipiente, são: que discursos sobre o nordeste aparecem nos filmes? Que imagens-clichê sobre o nordeste são exploradas? Que efeitos de verdade emergem na diegese? A quem as representações sobre o nordeste servem, política e economicamente?

2 Sobre o nordeste inventado

É muito difícil mencionar o termo *nordeste* sem que venham à mente, quase de forma imediata, imagens de fome, seca, pobreza e a violência do cangaço. Os discursos verbais e imagéticos que circulam e moldam boa parte do imaginário coletivo sobre a região são, no entanto, produtos de determinadas relações de poder e de saber estabelecidas de forma complexa ao longo de um grande período de tempo. Esses discursos, em sua maioria capturados e reproduzidos pela grande mídia, conformam os modos básicos de se enxergar e de se dizer a região e seus habitantes, tanto por quem é *de fora*,

¹ Marc Ferro, *Cinema e História*, 1992, p. 19.

quanto pelos próprios sujeitos que se identificam como nordestinos.

O prefácio “Sonhos de Brasil”, escrito pela historiadora Margareth Rago para o livro de Albuquerque, compara *A invenção do Nordeste a Orientalismo*, de Edward Said, na percepção de que a identidade de uma região geográfica pode ser construída como alteridade.² Albuquerque escapa à tentadora ideia de analisar a história a partir da noção de Sujeito, entendido como personagem definido, acabado e situado nos bastidores da história, em busca do entendimento das formações discursivas e não discursivas que fabricam os atores individuais e institucionais da história. Seguindo Michel Foucault e a História Nova feita pela Escola dos Anales, o que existe são discursos, que são produzidos, enunciados e recebidos dentro de um determinado contexto sócio-político-cultural permeado de relações de poder materializadas na linguagem e nas representações.

Discurso é, etimologicamente, *dis-cursus*, ato de “correr para todo lado, áreas reticulares, tramas, retramas, redes, desredes de imagens e falas tecidas nas relações sociais”³. Todo discurso pressupõe um espaço e um tempo para que seja enunciado. Os discursos não apenas representam o real, mas instituem o real: a literatura, o cinema, a música, a pintura, o teatro e a produção acadêmica cumprem o papel de instaurar e perpetuar realidades que não se resumem a representações como se fossem *espelhos da natureza*, refletindo aquilo-que-é de forma transparente e neutra, como proporia um realismo ingênuo. As práticas discursivas recortam, produzem e reproduzem as temporalidades e as espacialidades e fabricam cartografias do real, conforme os diagramas de força que interagem das mais variadas formas.

O historiador paraibano se vale dos métodos arqueológico e genealógico de Michel Foucault para investigar a produção desses discursos que inventaram e continuam a inventar o nordeste e o nordestino. Não se trata de ir em busca de origens míticas ou de entidades essenciais pré-existentes, uma vez que não há um *nordeste real* ou um *ser nordestino* que pré-exista aos discursos. Ao modo de Foucault, Muniz tece críticas à metodologia materialista-dialética de base marxista por compreender a relevância de não se fixar somente nos aspectos políticos e econômicos que condicionam a região,

² Margareth Rago, “Sonhos de Brasil”, p. 16. In: Durval Albuquerque, 2011.

³ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 35.

mas atentar sobretudo para as muitas teias de significados que circulam em diferentes áreas da cultura e contribuem para o fomento das imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos, acerca do nordeste.

A investigação estimula a compreender a *formação discursiva nacional-popular* e os *dispositivos das nacionalidades* que sustentam aquela formação discursiva. O termo *dispositivo* é oriundo de Michel Foucault, que o definiu como

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (...) Tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes⁴.

Os enunciados e as práticas que formam esses discursos, por mais estáveis e regulares que sejam, não devem ser tomados como *verdades* ou como *coisa em si* que dá sustentação às representações. O nordeste seria uma comunidade imaginada⁵ pelo sul-sudeste. O próprio termo *nordeste* teria tido sua origem somente na década de 1930, como constatou Durval Albuquerque⁶ em documentação ligada à criação da IFOCS - Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas. Anteriormente, a ampla região era chamada, de forma genérica e indistinta, de *norte* ou *sertão*. O mesmo autor identificou que parte considerável das referências que vieram a configurar o imaginário social em torno do nordeste são provenientes da literatura que se constituiu desde o século XIX e serviram de inspiração para os primeiros filmes que tiveram a região como tema. Os romances de Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Jorge Amado, a poesia de João Cabral de Melo Neto e, mais tardiamente, o Cinema Novo de Glauber Rocha, tomaram o nordeste como o *locus* da “miséria, da fome, do atraso, do subdesenvolvimento, da alienação”⁷. Essas imagens, tomadas e reproduzidas acriticamente, teriam contribuído para reforçar os enunciados ligados à região desde o final do século XIX, no cenário de predomínio de oligarquias locais, e largamente reforçadas no

⁴ Michel Foucault, *Microfísica do poder*, 2000. p. 244.

⁵ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, 2013.

⁶ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 81.

⁷ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 216.

início do século XX, com a consolidação das regiões sul e sudeste como os polos da civilização brasileira.

O historiador Mike Davis destaca como o então chamado *norte* brasileiro foi, ao longo da segunda metade do século XIX, palco de um processo político e econômico complexo que envolveu variáveis climáticas, econômicas, políticas e, inclusive, filosóficas. Entre essas variáveis estão a seca atribuída ao fenômeno climático *El Niño* entre os anos de 1876 a 1879; a ascensão do café e do leite no sudeste e a consequente industrialização; o deslocamento da força política do norte para o sul; os processos de colonização interna e externa, com destaque para a presença da Inglaterra como ator econômico preponderante; e as ideias que configuraram o racismo científico novecentista:

Na medida em que o Brasil durante a última parte do século XIX abraçava as doutrinas do positivismo, ideias do progresso iluminista e o concomitante racismo científico de pensadores como Buckle e Spencer, os sertanejos tornavam-se não apenas meras curiosidades de uma era passada, mas um problema para o progresso do país (...) A República brasileira talvez tenha sido o primeiro governo em qualquer parte do mundo explicitamente comprometido em grande escala com a “eugenia positiva”. Os principais intelectuais baianos de *fin-de-siècle*, como o cientista baiano Nina Rodrigues, alimentaram os temores de que a mistura racial era responsável por todo desvio social, banditismo, heresia religiosa e problemas afins⁸.

O *norte* do país teria sido, assim, construído como *espaço-vítima*, onde predominavam a carência e a ausência, por se encontrar distante geograficamente das práticas civilizatórias que estariam sendo desenvolvidas mais ao sul, e por ser povoado por uma população considerada racialmente inferior e degenerada.

Nem mesmo os discursos que Albuquerque define amplamente como *de esquerda* teriam conseguido desconstruir as narrativas-clichê acerca do nordeste. Ao contrário, o Cinema Novo teria se baseado nesses mesmos clichês para ensejar uma estética de caráter revolucionário – a *Eztétyka da Fome* glauberiana – sem, contudo, questionar a formação dos discursos que enclausuraram o nordeste aos seus mitos fundadores:

eles lançam mão de uma verdadeira mitologia do Nordeste, já fabricada pelos discursos anteriores e a submete a uma leitura “marxista” que a inverte de sentido, mantendo-a, no entanto, presa à mesma lógica e questões. Do Nordeste pelo direito, passamos a vê-lo pelo avesso, em que

⁸ Mike Davis, *Holocaustos Coloniais*, 2002, p. 390.

as mesmas linhas compõem o tecido, só que, no avesso, aparecem seus nós, seus cortes, suas emendas, seu rosto menos arrumado⁹.

3 Análises e contra análises: cangaço, beato e fome como estética cinematográfica

Nosso interesse encontra-se, sobretudo, no cinema. A seção “Novos Planos do Olhar”, de Albuquerque, é dedicada à análise de discursos e representações cinematográficas acerca do nordeste. Ele inicia sua análise com a formação do cinema brasileiro como indústria na primeira metade do século XX, na ocasião da criação da Companhia Vera Cruz de Cinema, de onde saíram as chanchadas que soavam imitações ou, para ser mais preciso, caricaturas, dos musicais de Hollywood dos anos 1930. Com exceção do Cinema Novo de Glauber Rocha, o historiador identifica que os filmes com temáticas nordestinas começam a circular principalmente a partir da década de 1950. Desde então, observa-se a predominância de certos *tipos nordestinos*, que darão a tônica das representações predominantes:

Os tipos “nordestinos” do pau-de-arara, do coronel, do cangaceiro, do jagunço faziam parte da coleção de tipos que a chanchada agenciava dos programas de humor de rádio e levava para a tela, já na década de quarenta. O nordestino se aproxima muito da imagem do matuto ou do caipira. Ele é sempre mostrado como a inversão da figura do cidadão, do grã-fino, do bem-educado, do civilizado, do polido. Ele é a negação da figura do cosmopolita, porque atesta a nossa pobreza física e mental. Era sempre uma figura de gestos, comportamentos, valores e falas disparatadas com o mundo urbano, com o glamour do mundo burguês; era o símbolo da precariedade nacional¹⁰.

O filme *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto, tornou-se um sucesso de público em 1953, quando foi lançado. Francamente inspirado nos filmes de faroeste estadunidenses das décadas de 1940, *O Cangaceiro* mimetizava as estruturas básicas de roteiro, cenografia, iluminação e encenação que o estilo de “cinema americano por excelência”¹¹ havia construído na década de 1940. Os cenários amplos e vazios dos planaltos secos e montanhosos do meio oeste estadunidense – o famoso Velho Oeste – eram palco de narrativas que exploravam, de forma um tanto maniqueísta, os conflitos entre mocinhos *versus* bandidos, nas sagas de *cowboys*, xerifes e foras da lei solitários, com seus cavalos a um assobio de distância e seus revólveres velozes. O faroeste explorava a dicotomia da civilização contra a barbárie, diferenciando as grandes cidades da

⁹ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 216-217.

¹⁰ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 297.

¹¹ André Bazin, *O cinema: ensaios*. 1991, p. 206.

costa do Atlântico (urbanizadas, civilizadas e ricas) do Velho Oeste (primitivo, selvagem e ocupado por povos incivilizados e hostis). Esforçava-se para fabricar o mito de que a origem autêntica da nação chamada Estados Unidos da América adviria justamente dessa marcha para o Oeste em meados do século XIX e justificava a tomada de terras das populações indígenas do norte da América.

O filme de Lima Barreto importa essa estrutura básica do faroeste e a aplica ao contexto do sertão brasileiro. As filmagens aconteceram no interior do estado de São Paulo, por questões de custos e logística, mas buscando locações que se aproximavam tanto da estética visual do faroeste quanto das imagens que a literatura sobre o sertão nordestino evocavam em um imaginário que começava a se constituir: seca, vegetação rasteira de galhos retorcidos, casas de taipa ou pau-a-pique, ambiente rural, precário e primitivo e, por fim, personagens arcaicos – como o cangaceiro – que obedecem a códigos de conduta que precedem a civilidade, a lei e a disciplina.

Lima Barreto conduz o filme no contexto da política de cunho nacionalista que surge na década de 1930, com Getúlio Vargas, cuja busca pela formação de uma identidade nacional faz com que as diversidades presentes no território sejam agregadas em nome da integração de território e cultura brasileiros, porém sem um exercício de crítica de ordem sociológica ou filosófica. A tentativa de construir mitos fundadores desta comunidade imaginada chamada Brasil elege determinados personagens-símbolos do que seria a *essência* ou *raiz* de cada região. No caso do nordeste, o sertanejo tende a ser exaltado por sua “identificação telúrica com a terra”¹², ainda que possua características como a tristeza, a timidez, a fealdade e a revolta por se saber privado do acesso à civilização.

Jean-Claude Bernardet enxerga no filme de Lima Barreto o modelo de como o cangaço será apropriado pelo cinema comercial: de forma romantizada, em torno de uma narrativa que oscila entre a marginalidade e o heroísmo do jovem pobre, filho de camponeses do agreste, que vê a família ser violentada pelos poderes econômico (proprietários de terra) e estatal (polícia) e passa a viver a vida como um fora de lei, um bandido em busca de vingança e reparação, vagueando sem rumo pelo amplo e desafiador sertão. O seu drama individual serve de incentivo para que outros camponeses igualmente revoltados se

¹² Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 301.

agreguem ao bando e passem a viver uma vida ambígua: marcada pela violência, roubos, crimes e, ao mesmo tempo, visando vingar as injustiças sociais (ainda que sem forma definida) e *proteger* os mais vulneráveis. Entre a marginalidade e o heroísmo, a figura do cangaceiro se consolida no imaginário do sudeste como o exótico de um país Brasil e de uma região nordeste que habitam os entremeios de um tempo sem história.

De forma similar, o beato encarnaria um tipo de *naïf*, a ingenuidade, a pureza e o desespero envolvido nas manifestações de religiosidade popular, culminando sempre no fanatismo messiânico como saída para as agruras de uma vida miserável e sem esperanças. *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, Palma de Ouro em Cannes no ano de 1962, foi inspirado na obra de Dias Gomes e contribuiu para consolidar o beato como esse outro personagem que se tornou tipicamente nordestino no discurso cinematográfico e no imaginário popular. Bernardet observa que as figuras do cangaceiro e do beato compunham um certo imaginário em torno do nordeste, fabricado e alimentado sobretudo pela ótica do sudeste – onde se encontrava a indústria cinematográfica brasileira:

Fanáticos e cangaceiros oferecem um material de primeira qualidade que quer representar o marginalismo desde que eliminadas suas implicações sociais. Completamente desligado de sua significação social, o cangaceiro é o bandido de honra, cujo sadismo se reveste de romantismo, e que tem seus momentos de poesia ao luar. Além da violência e da honra, importa no cangaceiro cinematográfico que ele não se fixe, não tenha pouso certo e sua vida seja uma andança; ele vai de aventura em aventura¹³.

O geógrafo Josué de Castro havia afirmado – ainda em 1952 – que o cangaço e o misticismo seriam anomalias resultantes das profundas desigualdades econômicas e políticas vivenciadas no Brasil:

O cangaceiro que irrompe como cascavel doida neste monturo social significa, muitas vezes, a vitória do instinto da fome – fome de alimento e fome de liberdade – sobre as barreiras materiais e morais que o meio levanta. O beato fanático traduz a vitória da exaltação moral, apelando para as forças metafísicas a fim de conjurar o instinto solto e desadorado. Em ambos, o que se vê é o uso desproporcionado e inadequado da força – da força física ou da força mental – para lutar contra a calamidade e seus trágicos efeitos. Contra o cerco que a fome estabelece em torno destas populações, levando-as a toda sorte de desesperos. [...]. Além desta ação direta sobre a personalidade do sertanejo, fazendo-os uns desorientados e desajustados, age a fome periódica desorganizando ciclicamente a economia da região e criando um meio social extremamente receptível às atividades do cangaceirismo e do beatismo. Meio social formado de massas humanas predispostas à aceitação e à adoração desses tipos singulares que

¹³ Jean-Claude Bernadet, *Brasil em tempos de cinema: 1958 a 1966*, 2007, p. 60.

simbolizam a sua aspiração de fuga à miséria – fuga pela força do fuzil ou pela força da magia¹⁴.

É longa a lista de filmes que tiveram o nordeste como temática nas décadas de 1950 e 1960, em sua grande maioria produzidos no sudeste e submetidos ao olhar que enxerga a região mais ao norte sobre o prisma do exotismo e da romantização, caindo em um conjunto de estereótipos que remetem, de algum modo, a uma nostalgia de um passado nordestino fictício, um “Espaço da Saudade”¹⁵. Porém, ao fim da década de 1950 despontou o Cinema Novo, com a proposta resumida na máxima glauberiana *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*. Inspirado em movimentos cinematográficos internacionais, como o cinema socialista soviético de Sergei Eisenstein, o neorrealismo italiano de Antonioni, a *nouvelle vague* francesa de Alain Resnais e Jean-Luc Godard e também os clássicos de Hollywood, especialmente John Ford, o Cinema Novo propunha uma estética politicamente implicada, uma produção cinematográfica despojada dos excessos da indústria do cinema e uma tentativa de fazer cinema vivo, encarnado. Apesar de haver propostas comuns aos cineastas cinemanovistas quanto a fundamentos estéticos e políticos, havia também grande liberdade de criação estilística, o que resultou em uma produção filmográfica muito variada, que vai do documentário *Aruanda*, filmado na Paraíba por Lindoarte Noronha, a Nelson Pereira dos Santos, com *Rio 40 graus* e *Rio, Zona Norte*.

Albuquerque considera que o Cinema Novo representa a chegada da sensibilidade modernista ao cinema e se inspira na literatura da década de trinta para extrair a maior parte das suas imagens acerca da *realidade social* do nordeste, visando um encontro entre estética e política. Glauber Rocha é o nome mais expressivo do Cinema Novo. Em seu manifesto “Uma Estética da Fome” (ou “Eztétyka da Fome 65”, como grafado no livro-montagem *Revolução do Cinema Novo*), disse que

sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência¹⁶.

Inicialmente com uma proposta realista, o Cinema Novo de Glauber Rocha

¹⁴ Josué de Castro, *Geografia da Fome*, 1952, p. 225-229.

¹⁵ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 88.

¹⁶ Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 1981, p. 31.

borra os limites dessa *representação fiel à coisa* em direção à alegoria, concedendo uma visão mais metafórica, mágica e mítica do que propriamente naturalista. O cinema se volta novamente para temáticas nacionais em busca das raízes históricas e culturais do *povo* nordestino, porém o faz ao mesmo tempo em que visa engendrar conscientização política no espectador ao modo da perspectiva marxista de influência latino-americana: camponeses, proletários, povos nativos, populações marginalizadas, os “condenados da terra”¹⁷ *versus* os opressores: latifundiários, coronéis, oligarquias rurais, o capital industrial, os imperialistas, esses que detêm o poder e perpetuam o capitalismo e o subdesenvolvimento, instaurados historicamente pelo processo de colonização. Há, ao menos na primeira fase do cinema de Glauber Rocha, que foi até o Golpe Militar de 1964, a predominância de uma estética de cunho marxista, onde predomina

uma concepção realista da arte, estando presa à mimese da representação e da simulação. O realismo em arte vai desde a simples imitação dos gestos humanos e das práticas sociais até a reprodução seletiva do que parece mais característico em uma pessoa, uma época, a busca do típico, do modelo na vida social. O artista escolhe os perfis relevantes do “original”, os caracteres que falem da essência da situação representada, para transformá-la em figuras fixas. Ele toma a mimese como serva do referente e a arte como um reflexo da realidade. A arte se torna um discurso ético mais do que estético; torna-se parte de uma pedagogia política para a formação de “subjetividades revolucionárias”¹⁸.

A violência é tomada tanto como causa quanto como efeito (da violência exercida pelo opressor para as violências reativas e revolucionárias dos oprimidos), expressa em uma estética do choque que remonta à interrupção do teatro de Bertolt Brecht e do neorrealismo italiano, que visam, sobretudo, serem estéticas político-pedagógicas. Essa estética do choque corresponde ao que Walter Benjamin havia enunciado sobre o poder do cinema como forma artístico-cultural na modernidade, que molda o aparelho perceptivo por ser “a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”¹⁹. O choque produzido na montagem permitiria a formação de um *inconsciente ótico* no espectador que o prepararia para os sobressaltos da modernidade, possibilitando a formação de uma percepção revolucionária. Brecht desenvolveu a ideia de choque para o teatro, no conceito de *interrupção*, cuja função seria a de reduzir a *transparência* do cinema para o espectador, estimulando o estranhamento ao invés da empatia

¹⁷ Franz Fanon, *Os condenados da Terra*, 1968.

¹⁸ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 215.

¹⁹ Walter Benjamin, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, 1987, p. 192.

ingênuo com a obra encenada e seus personagens.

No entanto, Albuquerque tece críticas severas a esse projeto estético-político do Cinema Novo: o considera uma apropriação discursiva de grupos de classe média *culpados*, que saem dos centros urbanos em uma empreitada romântica e populista rumo ao sertão, em busca de tipos ideais sertanejos que não existiriam concretamente e em oposição ao modelo desenvolvimentista do sul-sudeste que estava se materializando, ao menos parcialmente, na política de Juscelino Kubitschek. Os cinemanovistas em geral, e Glauber Rocha, em particular, encontrariam na cultura popular e no folclore os elementos da linguagem nacional que buscam. A literatura de cordel, com sua estrutura narrativa entre a declamação e o canto, e sua poética entre sonho e realidade, integraram a poética glauberiana, possibilitando que o inconsciente coletivo viesse à tona por meio das metáforas e dos acontecimentos fantásticos das narrativas cordelistas. Invés de olhar para o nordeste a partir do olhar sudestino, propunha olhar a região desde dentro, e a partir desse *de dentro* olhar para o restante do país.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Glauber traz à tona imagens-cliché que já estavam presentes em muitas obras anteriores que representaram o nordeste: “seca, gado morto, vaqueiro, beato seguido por homens e mulheres que rezam pedindo chuva”²⁰. Os personagens da trama enunciam as forças que operam a diegese. Há os sertanejos Manuel e Rosa: aquele, assujeitado, submisso, pobre, infeliz e ingênuo, que meramente sobrevive, desumanizado, oprimido, desesperançado, submetido a um tempo circular, mítico, que parece rodar em torno da sua própria auto reprodução; essa, apesar de pobre, é lúcida, racional. Além desses, há o beato Sebastião que encarna um Antônio Conselheiro excêntrico e autoritário em seu apostolado messiânico contra os latifundiários da região; há o *Coronel* Moraes, latifundiário, oligarca, opressor, violento e explorador da mão-de-obra subalterna e miserável dos sertanejos; há Corisco e Dadá, cangaceiros remanescentes do recém-assassinado Lampião, oscilando entre a crença no mito e a dúvida sobre si próprios. Por fim, há Antônio das Mortes, assassino de aluguel.

Manoel assassina o Coronel, após um ato de injustiça sofrido. Foge com Rosa, encontra-se com o beato e se converte, cegamente, ao salvacionismo

²⁰ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 314.

alienante de Sebastião. Rosa, visando libertar Manuel da opressão religiosa, mata o beato. Aparecem Corisco e Dadá, que vivenciam os últimos suspiros do cangaço e expressam em sua violência mais a agonia do mundo do que a fundação de uma nova sociedade. Antônio das Mortes, contratado para matar Corisco e dar fim ao cangaço, seria a figura do vingador dos faroestes: a morte inexorável que caminha lenta e decididamente em seu sobretudo preto, arma em punho, nenhuma emoção. Antônio das Mortes mata “para libertar o povo do sertão dos seus mitos”²¹, mas serve aos poderosos que o contrataram, para aniquilar as forças de resistência que eclodem, ainda que de forma anárquica, do seio do povo oprimido.

A temporalidade de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* parece sempre cíclica, mítica, confinada a uma reprodução circular sem fim e sem saída. A espacialidade remete a uma atmosfera opressiva, a despeito dos espaços vazios do amplo sertão em que a história se passa. A atmosfera opressiva, circunscrita, deriva do confinamento do território às forças que o constroem: seja a força do coronel, seja da religião, do banditismo ou da morte.

Embora tenha sido filmado em 1963, *Deus e o Diabo* foi lançado em 1964, ano do golpe Militar que instaurou governos civis-militares de cunho ditatorial pelas duas décadas seguintes. O golpe teria sido motivado pelo receio quanto às reformas de base anunciadas pelo governo de João Goulart, na esteira de em uma política de cunho desenvolvimentista que visava mexer, ainda que discretamente, em pontos cruciais da estrutura fundiária e propor reforma agrária. A obra de Glauber Rocha, enunciada desde um nordeste que se rebela contra o passado colonial e que ainda está profundamente arraigado nas estruturas de poder, seria um exemplo desse segundo momento que Albuquerque chama de “Territórios de Revolta”²², quando o esforço de uma intelectualidade de esquerda se concentra em inverter a ordem de valores do imaginário imagético-discursivo em torno do nordeste, visando positivá-lo e tomando-o como combustível para denúncia, reflexão e para ação política.

4 Bacurau: diabos sem Deus e heroísmo coletivo

²¹ Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 315.

²² Durval Albuquerque, *A invenção do Nordeste*, 2011, p. 207.

A carreira de Kléber Mendonça Filho como diretor é muito expressiva, apesar de recente. O recifense iniciou sua vida no cinema como crítico, passando posteriormente a diretor de documentários e curtas para, enfim, estreiar na linha dos longas-metragens de ficção, com o *Som ao Redor* (2012). Depois vieram *Aquarius*, em 2016, e *Bacurau*, em 2019. O cinema de Kléber Mendonça nasce urbano e somente em seu último filme migra para a ambientação sertaneja que majoritariamente caracteriza os estereótipos do Nordeste. O próprio diretor destaca seu caminho inverso, em entrevista concedida à Revista Veja, em 2019, ao mesmo tempo que destaca a cobrança da crítica por uma adequação aos estereótipos:

Quando fiz *Enjaulado*, que estreou no Cine Ceará em 1997, a primeira crítica que saiu foi de um cara dizendo que era um absurdo um realizador do nordeste, “uma região tão forte em folclore”, fazer um filme de paulista, dentro de um apartamento. Ou seja, isso era o Cinema Novo ensinando a esse cara a como reagir a um filme brasileiro. Então, é muito curioso que, nesses 20 anos, eu só fiz o contrário do que se esperava na época²³.

“Filme de paulista” e “região tão forte em folclore” explicitam o peso das expectativas que os discursos sobre o nordeste criaram sobre a produção dos nordestinos. Há a expectativa de que caberia aos nordestinos, pelo lugar de enunciação que lhes competiria, falar exclusivamente dos temas que o sul-sudeste compreenderia como regionais, folclóricos, exóticos, locais, enquanto ao sul-sudeste seria garantido o direito de falar em nome do território nacional, numa perspectiva de pretensa representatividade geral ou universalidade.

Mendonça Filho considera ter feito um filme de faroeste em *Bacurau*, com heróis, vilões e paisagens sertanejas. Rodrigo Nunes classifica a ficção como “um filme B de fantasia de vingança coletiva”²⁴, à *la Django Livre* de Quentin Tarantino (2012). Já Ivana Bentes disse assim sobre o filme:

Um filme em que os gêneros faroeste, ficção científica, filme de terror, filmes de ação hollywoodianos, rambos e exterminadores se encontram com um rural contemporâneo que explode clichês. *Bacurau* é um extraordinário remix do imaginário hollywoodiano com a tradição do Cinema Novo brasileiro: a estética da fome, a estética do sonho e a pedagogia da violência de Glauber Rocha com banhos de sangue *prêt-à-porter* vindos dos filmes de ação e reality shows. Um filme de crítico de cinema, de cinéfilo e de um diretor que chegou ao auge da destreza narrativa²⁵.

O início desse faroeste futurista parte do geral para o particular: do vazio

²³ Kléber Mendonça Filho *apud* Fernando Molica e Bruno Mota, “Kleber Mendonça Filho: ‘Não fiz um panfleto’”. *Revista Veja*, 2019.

²⁴ Rodrigo Nunes, “‘Bacurau’ não é sobre o presente, mas o futuro”, 2019, p. 01.

²⁵ Ivana Bentes, “Bacurau e a síntese do Brasil brutal”, 2019, p. 01.

do espaço sideral, avista-se a Terra (azul e redonda, diga-se de passagem) e gradativamente, o foco se aproxima do mapa da América do Sul, então do Brasil e, por fim, de algum ponto do sertão de Pernambuco, encravado entre montes e vegetação de cerrado e caatinga, um pequeno distrito de um município fictício. Tudo isso ao som de *Não Identificado*, de Caetano Veloso, na versão psicodélica de 1969, com Gal Costa.

Chega-se à terra firme na boleia de um caminhão-pipa que desvia de buracos e caixões que caíram na estrada em função de um acidente e estavam sendo sinistramente furtados pelos transeuntes. O motorista Erivaldo leva água potável mais Teresa, a enfermeira que volta para sua terra natal com seus saberes, remédios e vacinas. Bacurau é o nome do lugar, e quem nasce em Bacurau *é gente*, como dirá o garoto diante da pergunta da motoqueira paulista e seu companheiro forasteiro. A matriarca negra Carmelita, respeitada por todos, é velada solenemente, e Plínio, seu filho e professor, discursa orgulhoso da importância da mãe e da influência sobre a formação dos descendentes de Carmelita, espalhados pelo país e pelo mundo e aparentemente bem-sucedidos. O cosmopolitismo exaltado na fala de Plínio pode ser lido como um contraponto à imagem regionalista e pejorativa de um Nordeste esquecido pela civilização, o Outro da cidade, lugar do primitivo, do atrasado, do desconectado. Os filhos de Bacurau exemplificam a globalização e a conectividade mesmo dos lugares mais afastados. Distante, conectado e com sistemas de comunicação interna bastante funcionais, com telefones celulares, vigias e interação entre moradores, o povoado estava sendo cuidado pelos seus próprios habitantes contra os perigos externos. No entanto, esse senso de proteção contra possíveis inimigos não resulta em nenhum tipo de protecionismo exagerado, encastelamento, predomínio de uma lógica de encerramento em si mesmo ou descamba para um discurso de cunho fascista de *nós* contra *o resto*. A placa da entrada de Bacurau, *Se for, vá na paz*, expressa a condição que o povoado impõe a quem deseja se aproximar.

A questão da água é central. O sequestro da represa por um grupo organizado de milicianos explicita que o problema da seca, uma das representações-clichê do sertão nordestino, é mais questão de ordem político-econômica do que de ordem natural. A ideia é desconstruir a representação determinista da seca como uma imposição da natureza ou um fato do destino inexorável.

O argumento que deu origem ao roteiro consiste, basicamente, em um

grupo de homens e mulheres estrangeiros que jogam uma competição de caça de pessoas no terceiro mundo, algo similar a um safári, ou um *game* de FPS/TPS (*First/Third Person Shooter*, modalidade de jogos para videogame de tiro em primeira ou terceira pessoa). Esses estrangeiros conversam em inglês e possuem equipamentos com tecnologia de ponta (incluindo um drone e bloqueador de celular via satélite), bem como armas que fazem questão de ser *vintage*, para garantir uma experiência de caça *raiz*, autêntica. Seus desempenhos são acompanhados por árbitros a distância, que se comunicam através de ponto eletrônico em língua estrangeira. A pontuação de cada jogador é dada pelo número de mortos e pela obediência às regras: *o velho só pode ser morto com um tiro, ou então com faca*, diz o ponto eletrônico que é repetido por Michael, o líder do grupo.

A cultura de armas norte-americana, aliada a uma visão de mundo francamente racista e hierarquizante, produz uma banalização da violência da qual indivíduos ricos, brancos e excêntricos extraem seu gozo. Assassinato gamificado, capitalismo *gore*²⁶, colonialismo reproduzido em práticas de uma necropolítica explícita, que tomam as populações do terceiro mundo como meros alvos, animais a serem abatidos, destituídos de qualquer traço de mínima dignidade humana perante os estrangeiros brancos civilizados, cujo único valor é servir de entretenimento por meio de sua morte sádica.

Antes do clímax, coisas estranhas começam a surgir aqui e acolá: o sinal de celular para de funcionar, Bacurau some do mapa na internet, drones em formato de disco voador (talvez apostando na ingenuidade dos supostamente incultos e impressionáveis habitantes do povoado) são observados sobrevoando a região. Assassínatos ocorrem em fazendas vizinhas ao povoado. O sistema de comunicação interna de *Bacurau* avisa que há algo errado, e o povoado se vê sob ataque.

Kléber Mendonça Filho chama atenção especial para a xenofobia. Uma cena é emblemática. Sentados à mesa, reunidos em uma grande casa de fazenda, estão os estrangeiros e o casal de motociclistas brasileiros, *colaboradores* locais contratados para serem os batedores que facilitam o jogo. A linguagem da reunião se assemelha à do mundo corporativo e à de *games*. Há metas e métodos comprometidos unicamente com o sucesso (entenda-se, a vitória no jogo). A

²⁶ Termo em inglês muito usado em conteúdo visual para se referir a cenas violentas e explícitas.

partir deles, todo o restante do mundo é reificado, objetificado, desumanizado. Após visitarem a cidade, os motociclistas, na intenção de agradar seus contratantes, assassinaram dois moradores de Bacurau visando eliminar testemunhas – uma intervenção que foi desaprovada pelos caçadores. Os brasileiros foram acusados de *roubo* de mortes, como se a morte fosse um direito de propriedade privada pertencente somente àqueles que participam efetivamente do jogo. Os dois brasileiros conversam em inglês com seus contratantes e buscam, como saída, se identificar com os estrangeiros remetendo às suas origens no sul do Brasil, rico e com a presença de famílias italianas e alemãs. Com isso, essas classes médias e elites do sulista ensinam se verem e se dizerem brancas, pretensamente mais próximas dos europeus e norte-americanos do que dos conterrâneos brasileiros do Norte/Nordeste. Eis a “tradição da brancura”²⁷, que Guerreiro Ramos identifica como uma verdadeira patologia social, fundada em violência, pseudojustificações, estereótipos e processos de dominação psicológica²⁸ para manter relações coloniais e escravocratas de dominação internas, valendo-se de uma perspectiva de *marca* assentada, sobretudo, na distinção de tom de pele: quanto mais escuro, menor o prestígio social.

Na cena, os estrangeiros zombam da pretensão dos sulistas de serem vistos como *brancos* e terminam classificados como, no máximo, *latinos*. Isto é: mestiços, miscigenados, misturados, impuros, não brancos. O critério adotado pelos norte-americanos é o da *gota única* (*one drop*), no qual todo e qualquer mestiçamento é visto como rebaixamento e desqualificação da pureza racial. Dessa forma, ainda que alguns desejem a identificação (patológica) com as características do colonizador, aos olhos desses últimos não pode haver brancos puros num país de mestiços.

A história se passa em um futuro não muito distante. O uso de recursos tecnológicos que nos são familiares, como celulares, tablets, drones e acesso à internet, nos faz localizar temporalmente a diegese como incomodamente contemporânea. Por se apresentar como um filme acerca de um futuro que se revela ameaçador, trata-se também de uma distopia.

Não há beatos em Bacurau. Há igreja enquanto templo físico a compor o

²⁷ Alberto Guerreiro Ramos, “Patologia Social do Branco Brasileiro”, 1995, p. 235.

²⁸ Alberto Guerreiro Ramos, “Patologia Social do Branco Brasileiro”, 1995.

cenário das praças da maioria dos povoados no Brasil, mas não há pastores nem padres. Não há messianismo nem fanatismo. Mas há religiosidade e transcendência, representadas sobretudo nas referências a práticas xamânicas de diferentes povos indígenas, como manipulação de ervas, contato mais direto com a natureza (simbolizada na nudez do casal de *xamãs* em seu viveiro de plantas) e o consumo de uma semente psicotrópica da flora local que lhes concede energia, coragem e algo mais.

A vida em *Bacurau* parece laica do ponto de vista institucional, porém dotada de um *ethos* que fornece sentimento de pertença comunitária aos seus habitantes, que são organizados política e socialmente de forma coesa. No povoado não parece haver desigualdade social, preconceitos ou hierarquias. Organizam-se democraticamente e distribuem as tarefas de forma cooperativa e igualitária, sem distinções de gênero, classe ou raça ou qualquer outra aparente. A forma de poder remete a uma estrutura anárquica: não há alguém que ocupe posição de poder institucional predefinido, os indivíduos parecem agir sempre livre e espontaneamente, porém de forma cooperativa e auto-organizada em função do bem comum do povoado. Essa auto-organização ocorre a despeito do Estado. O poder público, representado na figura tragicômica de um prefeito vendido aos interesses dos invasores e com intenções meramente eleitoreiras, é inoperante e ausente, sem qualquer compromisso efetivo com a comunidade.

A concepção coletivista e autogerida do povoado de Bacurau enuncia algo substancialmente diverso das representações acerca do nordeste inscritas no cinema brasileiro precedente: ao invés de gente ignorante e alienada, intelectualmente prejudicada pela fome e pela pobreza, submetida às opressões dos coronéis, ao fanatismo dos messias lunáticos, vitimado e mantido nesse lugar de vítima por se ver obrigado a assumir sua tragédia, *Bacurau* projeta um Nordeste esclarecido, politizado e coeso, mesmo contando com poucos recursos e com bloqueios exercidos por forças externas.

Os personagens são moradores comuns e representam a diversidade de tons de pele, faixas etárias, funções sociais e traços de personalidade que se identificariam em qualquer lugar do país. Há prostitutas, feirantes, o homem do carro de som, professores, estudantes, donas-de-casa, médica, criminosos. O menestrel (talvez o mais *nordestino* dos personagens) entoa seus repentes *à la* Tirésias, o adivinho das tragédias gregas, e diz o cantador, em alto e bom som, o que só a artista ou o louco podem dizer com liberdade e audácia. Não há o recurso à representação caricata de personagens-clichê, ainda que haja funções no enredo

que reproduzem a estrutura clássica do faroeste, como os vilões. Talvez a exceção seja o político corrupto: o prefeito de Serra Verde, Tony Júnior, representante de uma elite local e que se associa ao capital e ao estrangeiro, que *negociou* Bacurau com os organizadores do jogo macabro. Tony, no entanto, era solenemente ignorado, negado enquanto autoridade política legítima pela comunidade. Após o desfecho da trama é ridicularizado, humilhado e castigado com o exílio na caatinga, território dúbio de sobrevivência e de morte.

Ainda quanto aos personagens, destaca-se Lunga, tomado como foragido pela polícia por ter ousado se rebelar e tentar retomar o acesso à água; fracassando, foi perseguido e terminou refugiado em uma represa seca. De aparência andrógina e performance de gênero trans, Lunga inova em um modelo de cangaceiro que perverte a fronteira de gênero e desafia a ideia de identificação com a comunidade. Mas não é representado como um herói solitário: Lunga tem um papel de liderança e de produção de coesão que possibilita à comunidade reunir-se, planejar e reagir de forma coletiva, inteligente e organizada, à investida dos assassinos. Valendo-se de táticas de guerrilha e das antigas armas do cangaço que se encontravam no Museu de Bacurau, o povoado sobrevive como um herói coletivo que se vê obrigado a lutar por legítima defesa. Ao invés do culto ao individualismo voluntarista, que tende a ser majoritário no cinema estadunidense, reproduzido nas narrativas que remete à jornada do herói, tal como analisado por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1997), Mendonça Filho e Dornelles figuram um povoado inteiro como herói da trama, considerando o grau de coesão da comunidade, impulsionada pela necessidade de sobrevivência atrelada à memória coletiva compartilhada pelos habitantes.

Carlos Veras, em artigo cuja proposta foi relacionar *Bacurau* e *Deus e o Diabo da Terra do Sol*, focando no lugar da história e da memória em cada filme, chama atenção para o nome do povoado ser também o nome de um pássaro:

Nesse momento a pertinência do título do filme torna-se mais latente: bacurau (*Nyctidromus albicollis*) é uma ave noturna de grande distribuição geográfica na América Latina, que tem o hábito de camuflar seus ovos no chão, escondendo-os embaixo de folhas. Tal como a ave, os habitantes utilizam refúgios no chão (o fundo falso no Museu e a cela subterrânea revelada após a cavação) para se esconderem e, posteriormente, surpreenderem seus algozes. Mas também podemos estabelecer analogia semelhante em relação à importância da história da trama: as raízes daquela comunidade permanecem ocultas até o momento em que o recurso é necessário. A memória é então privilegiada como recurso de defesa em primeiro plano, tanto no sentido material de fornecer àquela comunidade os recursos e as táticas para a resistência, quanto no

sentido metafórico de resgate das raízes contra a tentativa de apagamento do povoado²⁹.

O Museu de Bacurau, ignorado pelos estrangeiros, inclusive pelo casal brasileiro sulista, revela a importância dada à própria história pela comunidade. Nele se encontram a memória e os saberes do cangaço, guardando os históricos rifles e pistolas *parabellum*, sabres, entre outras armas ainda mais *vintage* do que as usadas pelos caçadores estrangeiros. Após a batalha final, o Museu está sujo de sangue dos invasores. A responsável pelo equipamento público permite que o chão seja limpo, mas as marcas de mãos ensanguentadas na parede deveriam permanecer para tornarem-se registro histórico, documento para permanecer na memória da comunidade, reforçando a identidade e o senso de coletividade ao grupo.

Há dois tipos de violência em *Bacurau*: de um lado a violência sádica, que visa o entretenimento e o gozo psicótico para os caçadores/jogadores estrangeiros; de outro lado, há a violência da reação do oprimido, que se vê convocado a lutar para não ser morto. A primeira expressão da violência poderia ser lida como influência de Quentin Tarantino sobre Mendonça Filho, no entanto, a associação pode ser equivocada: no diretor de *Kill Bill*, *Bastardos Inglórios* e *Pulp Fiction*, a violência assume um caráter de expressão de gratuidade e desproporção que têm funções sobretudo estéticas, mas que não estão presentes na violência que se apresenta em *Bacurau*. Os assassinatos cometidos pelo grupo de caçadores/jogadores gringos não são gratuitos: fazem parte da experiência máxima de morte que se deseja fruir em um jogo que possui regras rígidas, árbitros, e visam à obtenção de um prazer que expressa o máximo de sadismo, narcisismo e de desvalorização da vida desse que é tomado como extremo Outro. As mortes são o que se deseja, a expressão de sede de extermínio de um grupo sobre outro, ora oculto ora manifesto entre os supremacistas. É o “exercício do direito soberano de matar”³⁰, que Achille Mbembe destaca do conceito de biopoder de Foucault e reelabora como conceito de necropolítica.

E quanto ao cangaço? O cangaço é trazido à tona como memória preservada que é acionada como a reação do oprimido diante do opressor. Cassiano Rodrigues identifica que

²⁹ Carlos César Veras, “Deus e o Diabo em Bacurau: Sertão como espaço de resistência e diálogo entre passado e presente em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) e Bacurau (2019)”, 2020, p. 71.

³⁰ Achille Mbembe, *Necropolítica seguido de Sobre el Gobierno Privado Indirecto*, 2011, p. 23.

o filme retoma dos cangaceiros reais algumas características eminentes, como, por exemplo, a ostentação e os ornamentos nos trajes, que reaparecem, pós-modernizados, nos adereços e na androginia de Lunga (Silvero Pereira); mostra também os sudestinos arrogantes como os soldados rasos de uma milícia-volante, paus-mandados de estrangeiros invasores ainda mais arrogantes, mais próximos do que se acham dos cangaceiros; a caatinga como território dúbio, ao mesmo tempo condição de isolamento e de sobrevivência, ainda que precária; a ligação entre erotismo e morte; o banditismo como reverso do messianismo. Com esses elementos, Bacurau reativa uma ideia do cangaço, condizente, é verdade, com a história da recusa da regra do colonizador estrangeiro que transformou o sertão nordestino no nosso velho Oeste³¹.

Porém, a proposta de retorno a uma certa ideia de cangaço e sua atualização como modelo de enfrentamento na diegese do filme podem ser problemáticas por razões que Albuquerque já havia destacado. Seria essa ideia de cangaço uma leitura pertinente dos grupos de cangaços históricos que pisaram os chãos dos sertões na primeira metade do século XX? Em que medida essa *reinvenção* mítica do cangaço em *Bacurau* não revisita uma certa nostalgia de um passado que não existiu, mas que parece estar presente em um espaço imaginário da saudade que é endossado discursivamente desde a década de 1950? Foi o cangaço um movimento popular e democrático no passado, para ser evocado como alternativa (quase como uma política pública) e proposto como enfrentamento à complexidade das relações de poder do sistema-mundo contemporâneo?

5 Encerramentos e aberturas

Não há um só nordeste, unívoco e essencial, que preexista à realidade e possa ser evocado anteriormente. Nem há a possibilidade de um realismo com valor epistêmico, uma vez que discursos sempre remetem a significantes, que, por sua vez, remetem a outros significantes em uma cadeia infinita. Não há mais espaço para a mera reprodução acrítica de estereótipos que reforçam lugares caros à colonialidade, como a subalternidade, a desumanização e a folclorização. Os clichês e lugares-comuns sobre o nordeste produzidos ao longo dos séculos XIX e XX, cujas funções sociais e políticas estavam atreladas à manutenção das estruturas de poder oligárquicas locais e regionais, têm sido objeto de crítica por parte do cinema desde o Cinema Novo. Albuquerque, no entanto, identificou naquele movimento a continuação da mesma trama em sua tentativa de lê-la ao avesso. As imagens-clichê, os enunciados cristalizados, os personagens

³¹ Cassiano Rodrigues, “Bacurau e o Mito do Cangaço”, 2020.

arquetípicos e os temas continuaram sendo reencenados, como num rito místico, que, mesmo criticado, se perpetua e se consolida e dificulta a fabricação de outros e novos discursos a partir de vivências territoriais e culturais contemporâneas.

Vemos em *Bacurau*, no entanto, uma mudança de perspectiva significativa. A meu ver, ainda que lance mão de uma gramática conhecida e contribua para borrar as fronteiras desses enunciados, apresentou um grau de desconstrução e de ressignificação do nordeste de forma crítica e lúcida, à luz de uma visão materialista, culturalista e decolonial. Nesse aspecto, estou de acordo com a visão de Tales Ab'Sáber, quando afirma que

a narrativa é fabular e fantástica se, de fato, a alegoria tocar a época, a tentativa de livrar ao menos uma vez a comunidade do sacrifício – o que não é uma ansiedade imaginada, mas uma paranoia objetiva – pelo prazer do cinema e de sua arte. O filme é pródigo em se impor ao seu espectador, como grande manipulador de emoções, e de pensamentos. Se a cidade e sua vida íntima está condenada, como os vilões globais do filme desejam e determinam como um mero jogo, então o cinema reconta a história, inverte os valores, inventa a força, e faz a justiça sonhada na vida popular daquele Brasil, da arqueologia da violência moderna que está sempre a ser projetada³².

Se, por um lado, *Bacurau* dialoga com os estereótipos que estão presentes nas representações sobre o nordeste que tornaram-se hegemônicas, por outro oferece ao espectador uma leitura que pode ser encarada como decolonial, na medida em que ressignifica as mesmas representações icônicas a partir de um olhar crítico, com imagens-conceito que possibilitam enxergar o avesso da trama de poder que instituiu historicamente a região como o lócus da pobreza e da miséria, da violência e da fé cega. Enquanto o processo colonial historicamente busca manter a lógica de dominação e sujeição, reduzindo o colonizado à condição de *outro*, desumanizando-o e coisificando-o, a narrativa decolonial de *Bacurau* oferece uma denúncia da condição da colonialidade que decorre dos processos político-econômico contemporâneos, expondo os mecanismos de assujeitamento e de opressão. Ao mesmo tempo, oferece novas possibilidades de sobrevivência e resistência coletivas e ancestrais. A catarse obtida com a vitória heroica do povoado de Bacurau sobre os invasores, valendo-se dos saberes, técnicas e tecnologias produzidos pela própria comunidade, recorrendo à ancestralidade, ao reconhecimento do predomínio de uma identidade coletiva que se sobrepõe aos interesses individuais e à educação com finalidade crítica e libertária, pode ser compreendida como uma representação alegórica da luta

³² Tales Ab'Sáber. “Um lugar unido, resistente e psicodélico: Bacurau é aqui e não é aqui”, 2019.

anticolonial e traz uma nova perspectiva sobre as representações possíveis acerca dos nordestes que anseiam por protagonismo, liberdade e gozo do direito à existência.

Referências

- AB'SABER, Tales. Um lugar unido, resistente e psicodélico: Bacurau é aqui e não é aqui. *Carta Capital* – Opinião, 05 out. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/um-lugar-unido-resistente-e-psicodelico-bacurau-e-aqui-e-nao-e-aqui/>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- ALBUQUERQUE, Durval. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2011.
- AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho (Dir.). Recife, 2016. 1 vídeo (142 min).
- BACURAU. Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (Dir.). Recife, 2019. 1 vídeo (132 min).
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENEDICT, Anderson. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007
- BENTES, Ivana. Bacurau e a síntese do Brasil brutal. *Revista Cult*, 29 ago. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempos de cinema: 1958 a 1966*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Três, 1984.
- DAVIS, Mike. *Holocaustos Coloniais*, São Paulo: Record, 2002.

- DEUS e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha (Dir.). Copacabana Filmes, 1964. 1 vídeo (118 min).
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2003.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el Gobierno Privado Indirecto*. Madrid: Melusina, 2011.
- MOLICA, Fernando; MOTA, Bruno. Kleber Mendonça Filho: Não fiz um panfleto. *Veja: Cultura*, 27 set. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/kleber-mendonca-filho-bacurau/>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria *et al.* (Org.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- NUNES, Rodrigo. ‘Bacurau’ não é sobre o presente, mas o futuro. *El País*, 06 out. 2019. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373_739263.html. Acesso em: 26 jun. 2021.
- O CANGACEIRO. Lima Barreto (Dir.). São Paulo, Vera Cruz, 1963. 1 vídeo (105 min).
- O SOM ao redor. Kléber Mendonça Filho (Dir.). Recife, 2012. 1 vídeo (131 min).
- RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia Social do Branco Brasileiro. In: RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- RAGO, Margareth. Sonhos de Brasil (Prefácio). In: ALBUQUERQUE, Durval. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

RODRIGUES, Cassiano Terra. Bacurau e o Mito do Cangaco. *Correio da Cidadania*, 10 jan. 2020. Disponível em: <https://www.correiodacidade.com.br/colunistas/cassiano-terra-rodrigues/14017-bacurau-e-o-mito-do-cangaco>. Acesso em: 25 jun. 2021.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VERAS, Carlos César. Deus e o Diabo em Bacurau: Sertão como espaço de resistência e diálogo entre passado e presente em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) e Bacurau (2019). *Revista Faces de Clio*, Juiz de Fora, v. 6, n. 12, p.57-74, jul./dez. 2020.